Reflexos
ISSN : 2260-5959
: Université Toulouse - Jean Jaurès

8 | 2024
Si on chantait, si on chantait... en portugais

“Clarins da coragem”: música e resistência no Brasil hoje

“Clarins da coragem”: música e resistência no Brasil hoje
Les « Clarins da coragem » : musique et résistance au Brésil aujourd'hui
“Clarins da coragem”: music and resistance in Brazil today

Angélica Amâncio Ana Carolina Nery Albino

http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/1646

Angélica Amâncio Ana Carolina Nery Albino, « “Clarins da coragem”: música e resistência no Brasil hoje », *Reflexos* [], 8 | 2024, 19 décembre 2023, 17 septembre 2026. URL : http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/1646

CC BY

“Clarins da coragem”: música e resistência no Brasil hoje

“Clarins da coragem”: música e resistência no Brasil hoje
Les « Clarins da coragem » : musique et résistance au Brésil aujourd'hui
“Clarins da coragem”: music and resistance in Brazil today

Angélica Amâncio Ana Carolina Nery Albino

Introdução
I/ Mas, afinal, o que é “Canção de protesto”?
II/ A canção no tempo da ditadura
III/ “O sentido do som” Na atualidade
IV/ A posse dos afetos

Introdução

1 Neste trabalho, cotejamos experiências de resistência pela música, no Brasil do tempo presente, com outros períodos históricos politicamente complexos, como a Ditadura Militar (1964-1985). Antes de iniciarmos nossa reflexão, é importante esclarecermos a escolha do corpus. Em nossa abordagem, privilegiamos a música popular brasileira, ou MPB, pela profusão de exemplos de canções de protesto associadas a esse estilo musical. Estamos conscientes, porém, de que, com essa seleção, deixamos de lado uma série de gêneros – como samba, rock, rap e funk – que poderiam, da mesma forma, ser objeto desta análise. No entanto, diante do vastíssimo cenário musical brasileiro, seria impossível não fazer escolhas e, consequentemente, não cometer injustiças.

2 Este artigo está dividido em quatro partes, além desta breve Introdução. Na primeira delas, apresentamos a fundamentação teórica do conceito “canção de protesto”, aqui empregado. Em seguida, discorremos sobre a mesma canção de protesto durante o período ditatorial. Na terceira, tratamos do governo de Jair Bolsonaro (2018-2022), a partir da análise de álbuns recentes de artistas como José Miguel Wisnik e Tom Zé. Por último, à guisa de conclusão, refletimos

sobre o sentido político de canções escolhidas para a cerimônia de posse de Luiz Inácio Lula da Silva. Ressaltamos que nosso texto está permeado de excertos de letras de música, com as quais dialogamos, continuamente, em nossa construção de ideias e argumentos.

3 Vale esclarecer que esta pesquisa se insere, em grande medida, numa reflexão associada ao que Jean-François Soulet chama de “história imediata” (Soulet). Segundo ele, tal noção – que é também, por consequência, uma delimitação temporal – é determinada pelas fontes usadas em uma pesquisa. Ou seja, o historiador dito “ultracontemporâneo”, interessado em examinar a “história imediata”, difere-se dos demais por dois motivos: em primeiro lugar, porque pode interrogar, direta ou indiretamente, as testemunhas dos eventos que estuda; em segundo lugar, porque considera e emprega documentos audiovisuais como fontes históricas. A gravação musical, além de seu registro audiovisual (em concertos, por exemplos), integra, evidentemente, tais fontes, provenientes de uma “era de reprodutibilidade técnica” (Benjamin) e de tecnologias mais recentes. Ademais, ainda que remontemos ao período da Ditadura brasileira, observamos que muitos dos artistas que foram vítimas de censura estão ainda vivos e dispostos a testemunhar e a denunciar as violências de um governo antidemocrático, tendo, como instrumento de manifestação política, a “canção de protesto”.

I/ Mas, afinal, o que é “Canção de protesto”? [1]

4 De acordo com José Hugo Pires Castro, na tese “A *cantiga só é uma arma quando a luta acompanhar*! Canção e política na Revolução dos Cravos (1974-1976)”, o termo “canção de protesto” é inicialmente referenciado como “canção de intervenção”, na *Enciclopédia da Música em Portugal no Século* XX (Côrte-Real apud Castro 6). A expressão evocaria diversas denominações empregadas por agentes musicais, críticos e acadêmicos, tais como “canção de resistência”, “canção de partidários”, “canção dos homens livres”, “canção de esquerda”, “canto coletivo” e, claro, “canção de protesto”. Esta expressão, em específico, teria sido utilizada em 1946, por Fernando Lopes-Graça, para designar um conjunto de canções heroicas compostas por ele no fim da II Guerra Mundial (Castro 15). Embora o foco de sua pesquisa seja Por-

tugal – onde se destacam, nesse campo, nomes como José Mário Branco, Manuel Freire e Zeca Afonso –, Castro salienta o uso da mesma expressão em várias partes do mundo [2], principalmente em suas derivações anglo-americana (*protest song*) e hispânica (*canción protesta*):

> As propostas de configuração de categorizações em torno da "canção de protesto" foram transversais a praticamente todos os continentes, o que desde logo remete para a impossibilidade de lhe conferir uma definição consensual, sendo que, como sugere [Ian] Peddie, o uso do termo "protesto" associado às práticas da canção no universo da música popular, remete para uma tradição rizomática e demasiado difusa. (Castro 15)

5 Embora difíceis de serem uniformemente classificadas, tais práticas podem ser reunidas por sua proximidade ideológica, bem como pelo uso da música e da palavra como forma de manifestação política (Castro 15). Para David McDonald, termos como "música de resistência" ou "canção de protesto" devem ser compreendidos para além dos atributos estilísticos das obras. Eles devem ser lidos, sobretudo, "em articulação com processos músico-políticos identificados em projetos alargados de mudança social" (McDonald apud Castro 17). Para ele, a trajetória dos movimentos da canção de protesto é demasiadamente difusa para ser acoplada a uma só corrente estilística: "a leitura de processos performativos de resistência e ativismo político através da música fornece importantes ferramentas de análise das dinâmicas de construção de ideias de 'protesto', 'luta', 'resistência' ou 'proposta' que contrapõem a adoção de estilos musicais estanques (McDonald apud Castro 17).

6 Na América Latina, como destaca Ivan Lima [3], um evento em especial contribui para a difusão da canção política no continente: trata-se do *Encuentro Canción Protesta*, que acontece em Cuba, na *Casa de las Américas*, entre julho e agosto de 1967. Segundo Lima, participaram do festival – que teve como anfitrião o cubano Carlos Puebla –, grandes nomes da música política latina, como os uruguaios do Los Olimareños, Alfredo Zitarrosa e Carlos Molina; os paraguaios do Los Guaranies; os chilenos Rolando Alarcón, Isabel e Angel Parra (filhos da famosa Violeta Parra); os argentinos Oscar Matus e Ramón Ayala; a haitiana Martha Jean-Claude; o mexicano Oscar Chávez e o peruano

Nicodemes Santa Cruz. Destaca-se também a presença de convidados de fora da América Latina, como John Faulkner (Inglaterra), Luis Cília (Portugal), Julius Lester (EUA), Jean Lewis (Austrália), Raimón (Espanha), Della Mea e Marini (Itália), além de Van Loc e Trang Dung (Vietnã).

7 Lima observa que, devido a seu contexto, ou seja, no auge da Guerra Fria, o evento deixou sob alerta as ditaturas implementadas naquela época, principalmente na América Latina. O caso do Brasil, que não teve nenhum representante em Cuba, chama a atenção, por dois motivos: 1) pelas ações de censura e investigação da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) direcionadas a esse encontro musical e, 2) pelo modo como o governo militar articulou com a direita brasileira para relacionar o conceito de “canção d.e protesto” a algo subversivo e comunista. Como declara o pesquisador, “quem protesta não é necessariamente de esquerda ou comunista, mas no Brasil – no universo da canção –, isso se tornou sinônimo” (Lima s/p). Esse estereótipo teria sido tão bem construído que diversos músicos que não se associavam, necessariamente, ao comunismo ou ao socialismo, como Caetano Veloso, acabaram sendo estigmatizados como “esquerdistas”, simplesmente por fazerem música de protesto ou por participarem, como se verá adiante, dos festivais da canção. Ainda assim, escreve Lima em “A cantiga é uma arma e agora nós sabemos”[4], como atestam documentos do DCPD, o *Encuentro Canción Protesta* contribuiu para a consolidação do conceito de “canção de protesto”, no Brasil.

8 O evento cubano ilustra o quanto o Brasil se diferenciava dos países vizinhos, nesse período[5]. Nos anos 1960, vários dilemas e reinvindicações sociais resultaram em união internacional, tendo a canção como aliada. Nesse sentido, era normal que artistas internacionais, sobretudo latino-americanos, participassem de eventos em outros países, como Chile e Uruguai. Porém, no Brasil, a atividade se restringia à comunhão dos brasileiros entre si. Além disso, era comum a presença de “cantautores”, que se deslocavam pelo território nacional, como em Cuba, divulgando as canções de protesto junto à população. No Brasil, todavia, sabe-se que essas canções estiveram predominantemente associadas aos Festivais de Música Popular Brasileira, que ficaram conhecidos como “festivais da canção”, exibidos pela TV Tupi, Excelsior, Rio e Record. Como veremos, esses festivais foram os grandes difusores da canção de protesto brasileira e, em

grande parte, os maiores responsáveis pelo prestígio obtido por artistas como Caetano Veloso e Chico Buarque.

II/ A canção no tempo da ditadura

9 Chico Buarque e Caetano Veloso são algumas das figuras emblemáticas que participaram ativamente da cena musical de resistência aos sombrios e truculentos Anos de Chumbo, tendo que lidar com a repressão do regime, em suas diferentes fases, sobretudo no que dizia respeito ao controle das letras de suas canções, de suas aparições públicas, da tortura física e psicológica, da perda de liberdade –simbólica e literal. Ainda que tenham assumido posições ideológicas e engajamentos diferentes, foi por meio de suas músicas que os então jovens compositores firmaram um diálogo com a juventude universitária ligada aos movimentos de resistência, seja nos auditórios lotados dos festivais televisionados, seja nos shows do chamado “Circuito Universitário” ou, ainda, pela difusão feita nas rádios. Os ataques e as provocações ao regime militar presentes nas composições, seguidos de notória repercussão pública, tiveram como resposta o endurecimento da censura e o aumento da repressão. Assim, a simples menção dos nomes de Chico Buarque e Caetano Veloso passou a ser vista pelos órgãos de controle como motivo para suspeitas.

10 A crescente onda de protestos contra a Ditadura, com a presença desses cantores ao lado de intelectuais, artistas e outros setores da sociedade na Passeata dos Cem Mil – organizada pelo movimento estudantil em junho de 1968 – incomodava as autoridades. Consequentemente, “o medo à desordem política e social com a dissolução dos laços morais e familiares, pautados por um pensamento ultraconservador” (Napolitano 109), levou à implantação do AI-5, que restringiu ainda mais as liberdades dos cidadãos ao suspender os direitos garantidos pela Constituição. O estado de exceção não atingiu, assim, apenas as vítimas diretas do regime militar, que conviveram com a tortura, com a morte e com o exílio, mas a sociedade de um modo geral.

11 As artes e, mais especificamente a música, foram encaradas pelo regime como forma de propaganda subversiva, e os cantores, inimigos a serem silenciados. Caetano Veloso, juntamente com o companheiro Gilberto Gil, foi preso no Rio de Janeiro e, depois, confinado em Salvador, antes de seguir para o exílio em Londres, onde viveria de 1969 a 1972. Em depoimento de 26 de outubro de 1979, para a coletânea “Patrulhas Ideológicas”, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto M. Pereira, ele fala sobre a conduta contrassensa das forças armadas:

> [...] prenderam a gente rápido, não sabiam o que era, depois ficaram sem saber o que fazer... rasparam a nossa cabeça, não tinham prova de nada, mas não tinham coragem de soltar, porque não conseguiam decidir... Solta, deixa voltar para a televisão com a cabeça raspada? Não pode... Então confinaram a gente na Bahia sem trabalhar feito dois inválidos, uma coisa doida, não podíamos ser fotografados, dar entrevista, cantar, trabalhar durante quatro meses. [...] Então, deram a sugestão de sair do Brasil; dissemos que sim, aceitamos, e tivemos quatro dias para sair. (Holanda 112)

12 O compositor Chico Buarque parte para um festival na França e de lá segue para Roma, onde se exila por um ano, pelos riscos que corria se retornasse ao Brasil. São desse período várias das músicas mais conhecidas de suas discografias. Talvez a mais emblemática seja “Apesar de você” [6] (1970), por envolver um episódio curioso, que também exemplifica o funcionamento, bastante arbitrário, da censura. A letra, que diz “Hoje você é quem manda, falou tá falado, não tem solução, não [...]/Apesar de você amanhã há de ser outro dia”, foi sua primeira composição depois do exílio e, inicialmente, não foi censurada. O recurso usado por Chico Buarque, assim como por outros artistas para esquivar-se dos censores, era compor produzindo vários sentidos possíveis de compreensão para as canções, como acontece, para citar apenas alguns exemplos, em “Cotidiano” (1971), “Corrente” (1976), “Cálice” (1973), “Meu Caro Amigo” (1976). A letra de “Apesar de você” foi entendida, a priori, como uma discussão e ruptura entre um casal, passando despercebida pelas mãos do censor. No entanto, trata-se de uma resposta bastante crítica ao então presidente general Emílio Garrastazu Médici, cujo governo foi o que mais atrocidades cometeu contra os opositores. Assim, ela se tornou uma espécie de

hino de resistência à Ditadura, dentro da perspectiva das letras que pregam um futuro diferente por vir, e que projetam neste futuro uma esperança de dias melhores, apesar do presente funesto. Isso pode ser percebido, para além do título-refrão, nos versos “Como vai proibir/ Quando o galo insistir/ Em cantar/ Água nova brotando/ E a gente se amando sem parar” ou ainda, “Você vai ter que ver/ A manhã renascer/ E esbanjar poesia/ Como vai se explicar/ Vendo o céu clarear/ De repente, impunemente/ Como vai abafar/ Nosso coro a cantar/ Na sua frente.” Como se pode notar, o tom escolhido pelo eu lírico marca, claramente, a importância da afirmação de uma nova e próspera perspectiva.

13 Muitos discos foram vendidos, a difusão foi expressiva, e Chico Buarque foi interrogado sobre quem seria o “você” evocado pela canção, ao que respondeu ser “uma mulher muito mandona, muito autoritária” (Werneck), sustendando a versão de que cantava uma querela de amor. A explicação debochada não foi convincente, a circulação da canção foi proibida, e os discos, recolhidos do mercado e destruídos. A partir desse episódio, todas as letras assinadas por Chico Buarque não passariam mais incólumes pela censura. Não se tratava apenas do teor das canções, mas das figuras que as compunham. Foi assim que Chico criou o pseudônimo Julinho da Adelaide, assinatura conferida às letras de “Jorge Maravilha” (1974) e “Acorda Amor” (1974) como forma de driblar a cenrura. O artifício funcionou num breve espaço de tempo, levando Julinho da Adelaide a conceder uma entrevista [7] ao *Jornal Última Hora*, em 7 de setembro de 1974, até que a verdadeira identidade, já conhecida do público e ainda ignorada pelos órgãos de controle, veio à tona. “Apesar de você” só voltaria a circular livremente no ano de 1978, com o início da abertura política, no LP “Chico Buarque”.

14 Já a figura de Caetano Veloso incomodou o governo mais por suas performances nos palcos dos festivais do que propriamente pelo teor de suas canções. Caetano e o grupo Os Mutantes, que formaram o Movimento Tropicalista (ao lado de Gilberto Gil, Rita Lee, Tom Zé...) defendiam, declaradamente, uma postura de ruptura diante do “bom gosto” que se impunha – tanto pela direita, quanto pela esquerda – à cultura e à produção musical daquele período. O uso das guitarras elétricas e da influência norte-americana não agradava, assim como o modo de cantar e as vestimentas futuristas usadas. A conhecida cena

de Caetano Veloso no Festival Internacional da Canção – televisionado pela Rede Globo em setembro/outubro de 1968 – pronunciando “É proibido proibir”; uma tradução do slogan “Il est interdit d’interdire”, grafado nos muros de Paris em maio de 1968, foi um marco da geração desse período também no Brasil. O cantor e compositor foi alvo do regime, ainda que não fosse um opositor direto e, naquele contexto, questionasse mais a estrutura, a organização do festival e o ambiente cultural vigente. É conhecido o seu discurso vociferado em meio às vaias, tomates e cortes no microfone, em que bradava:

> Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado! São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. [8]

15 Sua postura performática foi considerada uma afronta e, assim como seu companheiro Gilberto Gil, foi preso e, depois, forçado a deixar o país, como já fora aqui mencionado. Com esse episódio, suas composições passaram a ser, categoricamente, censuradas até a abertura política. Além de “É proibido proibir” (1968), outras canções como “Vaca Profana” [9] (1984), dos versos “Dona das divinas tetas / Derrama o leite bom na minha cara / E o leite mau na cara dos caretas” também foram interditadas, na justificativa de ferirem a moral e os bons costumes da pátria.

III/ “O sentido do som” [10] Na atualidade

16 Para se refletir sobre o cenário sócio-político atual, vale evocar a conhecida máxima de Millôr Fernandes, que afirma que “O Brasil tem um enorme passado pela frente”. A partir dela, podemos pensar na falta de uma memória coletiva consolidada, o que explicaria pontes existentes entre a herança do período ditatorial e o retrocesso vivenciado nos últimos anos.

17 Desde que o ex-presidente Jair Bolsonaro assumiu o cargo, em 2019, o setor da cultura foi um dos que mais sofreu com desmontes, a

começar pela supressão do Ministério da Cultura, já no primeiro dia de mandato, que foi rebaixado ao status de Secretaria Especial da Cultura, vinculada primeiro ao Ministério da Cidadania e, depois, ao Ministério do Turismo. Vale aqui lembrar que a própria criação desse Ministério foi estabelecida no processo de transição democrática pós-ditadura militar, no governo de José Sarney (1985-1990) e teve sua existência colocada, algumas vezes, em questão.

18 As instituições responsáveis pela cultura e pelas políticas públicas de cultura no governo Bolsonaro refletiram sua tamanha irresponsabilidade, descuido e conservadorismo, suprimindo editais e, muitas vezes, criminalizando deliberadamente artistas, como um eco da retórica da “moral e dos bons costumes” tão característica dos regimes ditatoriais. Os órgãos foram, muitas vezes, dirigidos por pessoas sem a formação técnica necessária, detentoras de discursos carregados de símbolos retrógrados, que não mais deveriam ser admitidos – tais como o racismo institucional, o machismo, a supremacia racial branca, a intolerância à diversidade religiosa e a homofobia – todos pautados por uma definição colonizadora e bastante rasa do que é cultura. A título ilustrativo, a Secretaria Especial de Cultura teve à sua frente vários nomes, dentre os quais, o da atriz Regina Duarte que, em rede nacional, diminuiu as atrocidades cometidas durante o regime militar. Outro exemplo é o da presidência da Fundação Palmares, que foi ocupada pelo jornalista Sergio Camargo, um homem que se autodefiniu como “negro de direita antivitimista e inimigo do politicamente correto”[11], rejeitando a herança africana, a luta dos negros e a enorme contribuição dos povos originários para o desenvolvimento do Brasil.

19 Diante das diversas tentativas de esfacelamento da cultura nacional, as artes, em especial a música, fizeram-se, mais uma vez, ferramentas de resistência. O cenário político já bastante crítico, fruto da tomada de poder pela extrema direita e seus incessantes ataques à democracia e aos direitos dos cidadãos, foi agravado ainda mais pelo negacionismo criminoso sustentado por Bolsonaro durante a pandemia da Covid-19, evidenciando as desigualdades existentes no Brasil. Esse período, marcado pela necessidade de isolamento, pelo fechamento de estabelecimentos e pelo luto das quase 700 mil mortes causadas pelo novo coronavírus, produziu muitos silêncios. Na tentativa de uma proposta ao não silenciamento face ao que se vivia, muito artistas se posicionaram e produziram álbuns e canções, registrando suas

leituras desse contexto, suas revoltas, suas questões, suas críticas e também suas esperanças. Não se trata do que passou a ser chamado a partir de 1964 de “canção de protesto”, como foi abordado na primeira parte deste trabalho, quando cantores e compositores se engajaram com outros setores culturais, na luta contra a tomada de poder por parte dos militares[12]. Trata-se, neste caso, mais de uma produção musical inserida no clima de seu tempo, sendo reflexo e proposta de reflexão.

20 Os anos de 2021 e 2022 foram marcados, assim, pelo lançamento dos discos *Vão*, de José Miguel Wisnik, *Meu Coco*, de Caetano Veloso, *Língua Brasileira*, de Tom Zé, e a música “Que tal um samba?”, de Chico Buarque.

21 *Vão* é um disco que conta 11 faixas e tem parcerias com diversos artistas, além das participações de cantoras como Ná Ozzetti, Mônica Salmaso e Zahy Guajajara, dentre outras. Trataremos aqui da segunda faixa da coletânea – “Chorou e riu”[13] – cantada por José Miguel Wisnik e Monica Salmaso, que pode ser entendida como um retrato-meditação do Brasil. A música começa com a batida lenta do samba, é transpassada pelo som de uma cuíca e, numa espécie de bossa, revisita e dialoga com outras canções. “Meditação” (1959), de Tom Jobim e Newton Mendonça, aparece logo no emprego do primeiro verso com a questão “*Quem acreditou*/ Ao ver o encanto se quebrar/ O coração despedaçar”, e como quem acreditou, sonhou, “perdeu a paz/ O amor, o sorriso e a flor/ Se transformam depressa demais” e não mais encontrou “o chão comum/ O que se diz/ Que é um país”. Como é possível esse Brasil – que sobreviveu à Ditadura e a um longo processo de redemocratização política – “despencar/ Pro vão do horror” novamente? A palavra “vão” – título do álbum – sugere aqui, justamente, um vazio político, um espaço indeterminado do que é limite entre o riso (desalentado) e o choro – além de representar a fissura que separa o mundo de antes e de depois, sobretudo a partir da experiência de isolamento causada pela pandemia. O Brasil da paisagem idílica impressa nos cartões postais, do encanto da Bossa Nova e sua modernidade melodiosa, da imagem de um povo esperançoso e sempre em harmonia, vai perdendo sua máscara “Ao ver o inferno se rasgar/ Pra dar o monstro a se mostrar/ E confirmar que estava em nós/ Nos nossos nós”. Tal como um novelo e suas amarras, é tecida a história do Brasil, que insiste em não desfazer os nós ao continuar a

compor sua narrativa. A manutenção da desmemória histórica, somada à legitimação da estupidez dos discursos e à incitação à violência por parte do ex-dirigente do país, Jair Bolsonaro, revelou o quanto o monstruoso conservadorismo ainda está presente no âmago da sociedade brasileira, “Pra mais além da insensatez”, reforçando os tantos abismos existentes neste contexto “Da hora e vez dos imbecis/ Dos imbecis dos imbecis”.

22 José Miguel Wisnik mostra, por meio dessa canção e seu *Vão*, alguns sentidos para o presente, caminhos possíveis diante das pedras e desvãos que o constituem. O compositor adentra o universo da poesia de Drummond e declara, através de sua maquinação da canção do mundo, que a revolta existe e se dá sem armas, fazendo-se dor e esplendor, sendo resistência através “Dessa flor que pulsa dentro do Brasil”, furando “o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio” (Andrade 13).

23 No mesmo sentido, caminha o consagrado cantor e compositor Caetano Veloso com *Meu coco*, coletânea formada por 12 canções inéditas, “um registro de vida muito importante”, pelos dizeres de sua irmã e também cantora Maria Bethania. Tendo produzido musicalmente desde os anos 1960, ele acompanha seu tempo de maneira tão crítica quanto poética, costurando suas canções com fios estéticos variados, uma forma de reavivar os fundamentos tropicalistas. A partir de uma ode a antigas e novas figuras da música brasileira, ele trata das contradições do Brasil e do enfrentamento político por meio da arte, como forma de potencializar a necessária construção de uma outra realidade para o país. “Não vou deixar”[14], quarta faixa do disco, é dessas canções engajadas, que recupera a essência trabalhada na já aqui citada “Apesar de você”, do amigo Chico Buarque. Ouve-se “Apesar de você dizer que acabou/ Que o sonho não tem mais cor/ Eu grito e repito eu não vou [deixar]!”

24 O recado “não vou deixar você esculachar/ Com a nossa história/ É muito amor, é muita luta, é muito gozo, é muita dor/ E muita glória/[...]/não vou deixar que se desminta/ A nossa gana, o nosso drama, a nossa fama de bacana/A nossa pinta” é claramente dirigido ao arquétipo fascista que desgovernou e desmantelou o Brasil. Jair Bolsonaro negou a pandemia[15], não agiu com a prontidão necessária exigida pelo contexto, debochou das vítimas e diminuiu as mortes. A letra, num tom afetuoso, mas firme, pontua a história de luta e

resistência do povo brasileiro, admite seus constrastes e enfatiza – na totalidade dos versos – a rejeição à opressão política. A voz que declara, numa afirmação pujante, “Não vou deixar, não vou deixar, não vou deixar/ Porque eu sei cantar/ E sei de alguns que sabem mais (Muito mais!)” é a representação de uma voz coletiva, que defende a importância da música, das artes, da cultura para a (re)construção do país.

25 A alternativa proposta por Chico Buarque “para enfrentar o tempo feio/ Para remediar o estrago” veio com a canção inédita “Que tal um samba?”[16], nome também dado à sua nova turnê. Depois de sambas como “Corrente” (1976), “Apesar de você” (1970) e “Vai passar” (1984), que marcaram a história da MPB e da resistência durante a Ditadura, a nova canção também aborda as questões sociais e políticas do tempo presente. Trata-se de uma alternativa “pra alegrar o dia/Pra zerar o jogo”, um chamado para dias melhores, conjugando ânimo, “coração pegando fogo”, e sensatez “e cabeça fria”, numa proposta de desamarra e mudança de sentido para o país, “depois de muita bola fora da meta”/[...]/manter o rumo e a cadência” e “sair do fundo do poço”. Para isso, ele sugere “esconjurar a ignorância, que tal?” No lugar de “força bruta”, “tanta mutreta”, “tanta derrota”, “tanta demência” e “uma dor filha da puta”, apresenta uma outra possibilidade de Brasil, pautada naquilo que representa o samba: a alegria, a calma, a originalidade, a ancestralidade. É interessante notar como a liberdade convocada pela letra está em permanente diálogo com a melodia, com a instrumentação escolhida, notadamente pela presença do bandolim de Hamilton de Holanda, que cria uma espécie de dança livre, embalando os versos “Ver um batuque lá no cais do Valongo/ Dançar o jongo lá na Pedra do Sal/ Entrar na roda da Gamboa”. Lembremos aqui a importância da herança africana e desses lugares para a história do samba e da resistência negra[17].

26 Além disso, Chico Buarque retribuiu a reverência feita pelo amigo Caetano Veloso em *Meu Coco*, trazendo versos de “Beleza pura” (1979) para este seu samba: “Fazer um filho, que tal?/ Pra ver crescer, criar um filho/ Num bom lugar, numa cidade legal/ Um filho com a pele escura/ Com formosura/ Bem brasileiro, que tal?/ Não com dinheiro/ Mas a cultura/ Que tal uma beleza pura.” Com essas palavras, o cantor sugere que a saída para a desalienação passa, necessariamen-

te, pela descolonização do pensamento, pela valorização das artes, dos artistas e da cultura negra.

27 Já o engenhoso tropicalista Tom Zé persiste em sua inventividade ao trazer a público seu álbum *Língua Brasileira*, formado por 11 músicas, das quais 10 inéditas, realizadas para compor o espetáculo teatral de mesmo nome, que teve sua estreia também no ano de 2022, e foi dirigido por Filipe Hirsch. A partir de documentos linguísticos e antropológicos, com pesquisas do antropólogo Eduardo Viveiro de Castro, da etnolinguista Yeda Pessoa, do linguista Caetano Galindo e do estudioso da língua tupi Eduardo Navarro, procurou compreender como se formou a língua falada no Brasil, por meio das influências recebidas, sobretudo, das culturas indígenas e africanas. As faixas exploram, de forma crítica, o apagamento dessas influências, o problema do racismo estrutural advindo justamente dessa tentativa de se apagar, ainda hoje, a história das lutas negras e indígenas. Encerra o disco a marcha “Clarins da coragem”[18], ao som do clarim que avisa a execução de uma manobra em tom de revolta. Diferente das outras canções aqui mencionadas, esta recupera a memória dos heróis que lutaram, com coragem, para criar “um Brasil que até hoje não há” e lembra a importância do dístico “Liberdade ainda que tarde,/Porém esta tarde já tarda natais,/ Natais, demais”.

28 Essa talvez seja a letra que mais dialogue com o presente ao recuperar precisamente o passado escravocrata, que ainda propaga “dores demais, punhais e mais”. Ouvimos “Cada morro, favela no alto,/ É um cadafalso/ Que elege carrascos,/ Letais, os tais” como uma constatação de que a história do Brasil e a eufemização de vários de seus capítulos violentos geraram o país que decaiu até a barbárie, à figura e à estúpida crueladade de tipos como Bolsonaro e seus discípulos. A letra de “Clarins da coragem” é uma resposta à política de desvalorização da cultura. O tom catastrófico dado à direção para a qual caminha o Brasil se configura pela política sistemática de genocídio, desde os tempos mais remotos, com os povos originários, com as línguas e com as culturas que constituíram e constituem o território nacional, em detrimento de desenvolvimento e em nome do lucro a qualquer custo. O caminho pode, no entanto, ser revertido, a partir de uma mudança estrutural no sistema, de uma política que eduque a população e valorize a grandeza da cultura brasileira a partir de sua

pluraridade. A língua tupi é que traz no refrão os dizeres “Ibiarabaré/ Abacatu Abacatu/ Ibiarabaré”, ou seja, “reunião de gente boa”.

29 É assim, num tom esperançoso, mas realista, que a letra se encerra: “E que uma geração com ternura/ Se eduque em firmeza e doçura/ Os clarins da coragem”, lembrando a importância dos afetos, da educação e da memória no processo de construção de uma nação. A canção veio antes, mas ilustra bem a cena a que assistimos depois, em 1° de janeiro de 2023.

IV/ A posse dos afetos

30 O dia 1° de janeiro marca a apoteose dessa expectativa de prosperidade “ainda que tarde”, como entoa Tom Zé. Nesse domingo, Luiz Inácio Lula da Silva (PT) e seu vice, Geraldo Alckmin (PSB), tomam posse, no Brasil. A música acompanha todo a solenidade, a exemplo da trilha sonora de um filme. Com duração de mais de cinco horas, o evento é perpassado por canções nacionais e jingles de campanhas políticas anteriores, como a célebre “Sem medo de ser feliz”[19] (1989), de Hilton Acioli.

31 Em seus *Diálogos*, Deleuze e Parnet, ao evocarem a “teoria dos afetos”, de Espinoza (*Ética*, 1677), afirmam que “os afetos são devires, [...] que nos tornam mais fortes, quando aumentam nossa potência e nos fazem entrar em um indivíduo mais vasto ou superior” (Deleuze). Dão a esse “indivíduo superior” o nome de “alegria”. É certamente esse o afeto que moveu e reuniu as 300 mil pessoas que presenciaram a festividade, em Brasília, além dos milhões de espectadores que acompanharam a cerimônia de casa, pela internet ou pela televisão. Alegres, assistiram, assim, ao momento mais esperado da tarde: a subida da rampa do Palácio do Planalto, seguida da passagem de faixa presidencial.

32 Como se sabe, diante da recusa do ex-presidente em comparecer ao evento, pela primeira vez desde a redemocratização, surgiu a incógnita sobre como aconteceria esse gesto simbólico de transição do poder. De forma inédita, o presidente eleito recebeu, então, a faixa de um grupo de cidadãos, representantes da população brasileira: o cacique Raoni, liderança indígena reconhecida mundialmente; Francisco, um menino negro de 10 anos, morador de Itaquera, em São Paulo;

o metalúrgico Weslley Rocha, do ABC paulista, berço político de Lula; o influenciador e ativista do movimento anticapacitista Ivan Baron, que é portador de paralisia cerebral; a cozinheira Jucimara Santos e o artesão Flávio Pereira, que participaram da vigília “Lula livre”, quando o presidente estava preso em Curitiba; o professor Murilo Jesus e a catadora de materiais recicláveis Alice Sousa, liderança de movimentos da categoria. Embora o cerimonial tenha colocado o presidente eleito à frente dessas outras pessoas, Lula desfaz o triângulo, para que todos possam subir a rampa juntos, lado a lado. É o que se observa na Figura 1:

Figura 1: “Lula sobe a rampa do Planalto e recebe faixa presidencial”

Nesse instante, a banda marcial toca “O Trenzinho do Caipiria”, de Heitor Villa-Lobos, parte das “Bachianas Brasileiras”[20], série de composições que mesclam, ao erudito, o folclore nacional[21]. No momento da entrega da faixa, executa-se uma versão instrumental de “Amanhã”[22] (1977), de Guilherme Arantes. Na canção, o presságio é de que “Amanhã será um lindo dia/da mais louca alegria/que se possa imaginar/[...]/Amanhã, a luminosidade/alheia a qualquer vontade/há de imperar/[...]/Amanhã, apesar de hoje, será a estrada que surge/para se trilhar”. A obra reforça o caráter visionário da música escolhida como tema da campanha eleitoral de 2022. Em

“Anunciação”[23] (1983), do pernambucano Alceu Valença, ouve-se: “Na bruma leve das paixões que vêm de dentro/Tu vens chegando pra brincar no meu quintal/[...]/ A voz do anjo sussurrou no meu ouvido/[...]/Que tu virias numa manhã de domingo/Eu te anuncio nos sinos das catedrais/ Tu vens, tu vens/Eu já escuto os teus sinais”.

34 É, na verdade, em uma tarde, e não em uma manhã de domingo, que essa promessa de um “novo dia”, de uma potencial reconstrução democrática, parece finalmente se concretizar. Contudo, é preciso mencionar também um outro domingo, o seguinte (08 de janeiro), quando uma horda formada por cerca de 4 mil bolsonaristas radicais invadiu o Congresso Nacional, o Supremo Tribunal Federal e o Palácio do Planalto. Insatisfeitos com o resultado das eleições, os vândalos assolaram os edifícios-sede dos Três Poderes, enquanto clamavam por um golpe de Estado e por intervenção militar. Durante o ato, os golpistas danificaram, destruíram e pilharam obras de valor artístico e histórico, como a escultura “Bailarina” (1920), em bronze polido, do modernista Victor Brecheret, e a pintura “Mulatas” (1962), de Di Cavalcanti, que foi depredada a facadas. Mais uma vez, é a cultura, em suas mais diferentes formas, o alvo do ataque de reacionários e déspotas.

35 “A bruma leve das paixões”, de Alceu Valença, cantada, com tanta esperança, na semana anterior, parece, portanto, chocar-se com a “ventania” evocada por Beto Guedes e Milton Nascimento, em “Nada será como antes”[24]. Na letra desta canção, lê-se: “Num domingo qualquer/qualquer hora/Ventania em qualquer direção/Sei que nada será como antes, amanhã/[...]/Que notícias me dão dos amigos?/Que notícias me dão de você?/Alvoroço em meu coração/Amanhã ou depois de amanhã/Resistindo na boca da noite um gosto de sol”. Composta em 1972, durante o período ditatorial, a canção faz referência aos exilados, torturados ou desaparecidos, dos quais o eu lírico não tem mais notícias. Porém, se inserida no contexto atual, pode ser entendida como uma referência às vítimas da Covid, especialmente no Brasil, que padeceram também pelo descaso criminoso já mencionado. A música pode, ademais, ser interpretada pela perspectiva do legado político de incentivo à radicalização, que sempre marcou o discurso de Jair Bolsonaro e que agora se faz presente nas práticas hediondas de seus apoiadores.

36 Para se ter um exemplo: em abril de 2016, no dia do julgamento que levou à destituição da presidente Dilma Roussef, o então deputado Bolsonaro dedicou seu voto ao coronel Brilhante Ustra, chefe do principal órgão de repressão da Ditatura (o Doi-Codi) e responsável por torturar a militante de esquerda. Se, imediatamente em seguida, esse político tivesse sido preso, talvez o povo tivesse sido poupado de anos de destruição, de que os atos de 08 de janeiro são apenas um exemplo. Portanto, não nos enganemos: “nada será como antes”, sobretudo se tratarmos as violências do presente com a indiferença e a leniência com que tratamos as do passado.

37 O obscurantismo de parte da população não deve, porém, fazer com que percamos de vista importantes conquistas deste início de mandato petista. Afinal, como no verso da canção de Guedes e Milton, “resiste, na boca da noite, um gosto de sol”. Este gosto solar se revela, por exemplo, pelo resgate do Ministério da Cultura, agora encabeçado pela cantora Margareth Menezes; pela criação dos Ministérios dos Povos Originários e da Igualdade Racial, liderados, respectivamente, por Sônia Guajajara e Anielle Franco (irmã da vereadora Marielle); pela designação de ministros como Marina Silva e Silvio Almeida para assumirem as pastas do Meio Ambiente e dos Direitos Humanos. Tais escolhas indicam o desejo de que a representatividade prevaleça, neste governo, para além do simbolismo das festividades inaugurais.

38 É interessante observar também que o verbo empregado por Guedes e Milton, em sua canção, não é casual: “o gosto de sol, na boca da noite, *resiste*”. Recordemos que, junto ao presidente e aos representantes da população, quem subiu a rampa, nos braços da socióloga e primeira-dama, Janja da Silva, foi uma cachorrinha vira-lata de nome “Resistência”. Ela teria sido adotada durante a vigília “Lula Livre”, quando o atual presidente estava na prisão, entre 2018 e 2019. O termo “vira-lata”, há muito tempo, é usado para definir o povo brasileiro. Afinal, como os cachorros de rua, de raças misturadas e sem *pedigree*, o que o brasileiro faz de melhor é, justamente, resistir.

ANDRADE, Carlos Drummond de. “A flor e a náusea”. In: *A Rosa do Povo*, São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*
. Tradução: BOLLE, Willi; MATOS, Olgaria C.
F.; e Irene ARON. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo:
Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

CASTRO, José Hugo Pires. A *cantiga só é arma quando a luta acompanhar*! Canção e política na Revolução dos Cravos (1974-1976). Tese de doutorado em Ciências Musicais. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Lisboa-PT: Universidade Nova de Lisboa, 2019.

DELEUZE, Gilles e Claire PARNET. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; e Carlos Alberto M. PEREIRA. *Patrulhas Ideológicas*, São Paulo, Brasiliense, 1980.

LIMA, Ivan. “O Encuentro Canción Protesta (1967)”. In: *História da Ditadura*, mai. 2022.

LIMA, Ivan. “A cantiga é uma arma e agora nós sabemos”. In: *Revista Continente*, Pernambuco, dez. 2019.

MELLO, Zuza Homem de. A *Era dos Festivais – Uma Parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.

NAPOLITANO, M. “MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)”, in: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, n°47, p.103-126, 2004.

SOULET, Jean-François. *L'histoire immédiate : Historiographie, sources et méthodes*, Paris: Armand Collin, 2012.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular – segundo seus gêneros*, São Paulo: Editora 34, 2013.

WERNECK, Humberto. *Chico Buarque – Letra e música*, São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DISCOGRAFIA

ARANTES, Guilherme. *Ronda noturna*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1977.

BUARQUE, Chico. “Que tal um samba?”. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2022.

_____. *Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Phonogram, 1978.

_____. *Meus caros amigos*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips (https://discografia.discosdobrasil.com.br/gravadora/phonogramphilips),1976.

_____. *Sinal Fechado*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips (https://discografia.discosdobrasil.com.br/gravadora/phonogramphilips)
, 1974.

_____. *Cotidiano*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips (https://discografia.discosdobrasil.com.br/gravadora/phonogramphilips), 1971.

_____. *Apesar de você*, Rio de Janeiro: Phonogram/ PolyGram/ Philips 1970.

MACALÉ, Jards. *O banquete dos mendigos: vários intérpretes*, Rio de Janeiro: RCA, 1974.

COSTA, Gal. *Profana*. Rio de Janeiro: RCA, 1984.

MARTINS, Antonio José Santana [Tom Zé]. *Língua Brasileira*. São Paulo: Selo SESC-SP, 2022.

NASCIMENTO, Miltom, e Lô BORGES. *Clube da esquina*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1972.

VALENÇA, Alceu. *Anunciação*. Rio de Janeiro: PolyGram, 1983.

VELOSO, Caetano. *Meu coco*. Rio de Janeiro: Sony Music, 2021.

_____. *É proibido proibir*. Rio de Janeiro: Philips, 1968.

WISNIK, José Miguel. *Vão*. São Paulo: Selo CIRCUS, 2022.

---

1 Para a elaboração desta parte, contamos com a consultoria histórica e a generosidade de Ivan Lima Cavalcanti, pesquisador do Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura Espaço e Memória (CITCEM) e doutorando em História na Universidade do Porto (Portugal). Licenciado e mestre em História, estuda a música brasileira há mais de uma década. Atualmente pesquisa sobre o canto de intervenção em Portugal e a relação com a música de protesto no Brasil. A Ivan, nosso muito obrigada!

2 O pesquisador não evoca o caso francês, nesta passagem. Na França, são utilizadas expressões como “chanson engagée”, “chanson à message” ou “chanson contestataire”. Isso limita a transversalidade, defendida por Castro, do termo “protesto”.

3 Lima, Ivan. “O Encuentro Canción Protesta (1967)”. Disponível em: <https://www.historiadaditadura.com.br/post/o-encuentro-canci%C3%B3n-protesta-1967>. Acesso em 21 abr. 2023.

4 Lima, Ivan. “A cantiga é uma arma e agora nós sabemos”. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/228/a-cantiga-e-uma-arma-e-agora-nos-sabemos>. Acesso em: 21 abr. 2023.

5 Segundo Ivan Lima, a canção de protesto brasileira teria mais pontos em comum com a portuguesa. Cf.: “A cantiga é uma arma e agora nós sabemos”. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/228/a-cantiga-e-uma-arma-e-agora-nos-sabemos>. Acesso em: 21 abr. 2023.

6 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nT1rxzFL0dE>

7 Ver transcrição integral da entrevista. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/sanatorio/
>.
Acesso em: 10 jan. 2023.

8 Veloso, Caetano. “É proibido proibir”. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/proibido_discurso.php>. Acesso em: 27 abr. 2023.

9 Disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=MjCkYMVrGxU>

10 Veloso, Caetano. “GilGal”. *Meu Coco*. Rio de Janeiro, Sony Music, 2021, Faixa 7.

11 Gortázar, Naiara Galarraga. “Como Bolsonaro dinamita as instituições: o caso da Fundação Palmares”.

El País [on line]. 2021. URL: https://brasil.elpais.com/cultura/2021-09-18/como-bolsonaro-dinamita-as-instituicoes-o-caso-da-fundacao-palmares.html. Acesso em: 29 abr. 2023.

12 Joaquim Ferreira dos Santos, no documentário “A música de protesto”, dividido em 7 capítulos, revisita a história da canção de protesto na música brasileira, para entender de que forma essas canções dialogaram com o contexto histórico-político. Disponível em: <https://radiobatuta.ims.com.br/documentarios/musica-de-protesto>.

13 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IJtkgfK-7OU>.

14 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7oOvVvIo1C0>.

15
A lista de referências que poderiam indicar a má gestão da pandemia por parte do governo federal não se esgotaria. Apenas a título ilustrativo, seguem algumas notícias:
Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-03-17/bolsonaro-insiste-que-crise-do-coronavirus-e-histeria-e-ex-aliados-sugerem-seu-afastamento.html> Acesso em 20 jan. 2023.

<https://pp.nexojornal.com.br/ponto-de-vista/2021/600-mil-mortes-e-a-CPI-da-Covid-o-recuo-imposs%C3%ADvel-para-Bolsonaro
> Acesso em: 21 jan. 2023.
<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2021/03/relembre-o-que-bolsonaro-ja-disse-sobre-a-pandemia-de-gripezinha-e-pais-de-maricas-a-frescura-e-mimimi.shtml
> Acesso em 21 jan.2023.
<https://www.estadao.com.br/ciencia/fernando-reinach/estudo-quantifica-a-tragedia-causada-por-bolsonaro-na-pandemia-de-covid-19-no-brasil/
> Acesso em: 07 set. 2023.
<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-58276775
> Acesso em: 07 set. 2023.
<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-58573727> Acesso em: 08 set. 2023.

16 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1yW77WeLYYc>

17 O Cais do Valongo foi o principal cais de desembarque de africanos escravizados trazidos para as Américas, sendo símbolo de denúncia do período escravista e de reconhecimento da importância da construção de uma memória coletiva. Ele faz parte do Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana, que designa os marcos da cultura afrobrasileira na região portuária do Rio de Janeiro. Ver: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/3566/cais-do-valongo-dossie-aborda->

18 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-PiCJucZ7qc>

19 Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=h8R70l4DkFg>

20 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=537GYboh04E>

21 Vale esclarecer que, embora a música sempre integre cerimônias de posse presidencial, ela tem, muitas vezes, caráter militar e nacionalista, restringindo-se à reprodução de hinos, como o Hino Nacional e o Hino da Bandeira. Por isso, o evento de 2023 se destaca da maioria, nesse aspecto.

22 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DfLqajYJc54>

23 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j42byy7G_Ow>

24 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KsO4wyndOME>

Português

O objetivo deste trabalho é refletir sobre experiências de resistência pela música, no Brasil do tempo presente, em paralelo com outros períodos politicamente complexos, de crise ou ruptura democrática, como a Ditadura Militar (1964-1985). Para isso, busca-se o respaldo teórico de conceitos como os de “história imediata” (Soulet) e “canção de protesto”. Nesse sentido, analisam-se canções dos álbuns *Meu Coco* (2022), de Caetano Veloso, *Vão* (2022), de José Miguel Wisnik, e *Língua Brasileira* (2022), de Tom Zé, entre outras. Essas obras musicais podem ser lidas a partir da intertextualidade que estabelecem com outras formas ou expressões culturais, como o texto poético. Espera-se também pensar as peculiaridades da circulação da música, especialmente no contexto das campanhas eleitorais (2022) e da posse presidencial (2023). Por fim, pretende-se considerar de que forma a resistência, no discurso musical, dá-se a partir da perspectiva de prosperidade e pela mobilização coletiva dos afetos.

Français

L’objectif de cet article est de réfléchir aux expériences de résistance par la musique dans le Brésil d’aujourd’hui, parallèlement à d’autres périodes de crise ou de rupture démocratique politiquement complexes, telles que la

Dictature militaire (1964-1985). Pour ce faire, nous nous appuierons sur de concepts tels que « l’histoire immédiate » (Soulet) et la « chanson de protestation ». Dans ce sens, nous analysons les chansons des albums *Meu Coco* (2022), de Caetano Veloso, *Vão* (2022), de José Miguel Wisnik, et *Língua Brasileira* (2022), de Tom Zé, entre autres. Ces œuvres musicales peuvent être lues à partir des relations intertextuelles qu’elles tissent avec d’autres expressions culturelles, comme le texte poétique. Nous souhaitons également réfléchir aux particularités de la circulation de la musique, en particulier dans le contexte des campagnes électorales (2022) et de l’investiture présidentielle (2023). Enfin, nous observons à quel point la résistance, dans le discours musical, se produit dans la perspective de la prospérité et de la mobilisation collective des affects.

English

The objective of this paper is to reflect on experiences of resistance through music in Brazil today, in parallel with other politically complex periods of crisis or democratic rupture, such as the Military Dictatorship (1964-1985). For this, we use the theoretical support of concepts such as “immediate history” (Soulet) and “protest song”. In this sense, we analyze songs from the albums *Meu Coco* (2022), by Caetano Veloso, *Vão* (2022), by José Miguel Wisnik, and *Língua Brasileira* (2022), by Tom Zé, among others. These musical works can be read based on the intertextuality they establish with other cultural products, such as the poetic text. We also intend to think about the peculiarities of music circulation, especially in the context of electoral campaigns (2022) and presidential inauguration (2023). Finally, we aim to consider how resistance, in musical discourse, occurs from the perspective of prosperity and by the collective mobilization of affections.

Brazilian (popular) music, censorship, resistance, protest song, immediate history

---

Mots-clés

musique (populaire) brésilienne, censure, résistance, « chanson de protestation », histoire immédiate

Palavras chaves

MPB, censura, resistência, canção de protesto, história imediata

---

Angélica Amâncio
Université de Poitiersangelica.amancio@univ-poitiers.fr

Ana Carolina Nery Albino
Université Lumière Lyon 2ac.nery-albino@univ-lyon2.fr